

Stefano Ferrari

**Arte e psicoanalisi nella prospettiva di Gombrich
Gombrich, Art and Psychoanalysis**

Abstract

Ernst H. Gombrich has always shown particular attention to the psychology of art as psychology of representation (and enjoyment) of art. In addition, through his friendship with Ernst Kris, who had been a respected art historian in the staff of the Kunsthistorisches Museum in Vienna before becoming an important psychoanalyst, Gombrich devoted some fundamental essays on the contribution of psychoanalysis to the study of art. The main novelty and the most original feature of his contribution to this field (and which cannot easily be differentiated in general theoretical terms from Kris's one) lies in his focus on Freud's theories on jokes and in his adherence to the concept of "controlled regression in the service of the ego" introduced by so-called Ego Psychology. This allowed Gombrich not only to highlight a perfect relationship between Freud's theoretical thinking and his conservative attitude in the field of aesthetics, but also to use psychoanalysis to underline the historical and cultural character of the processes of representation and enjoyment.

Keywords

Art; History of Art; Psychoanalysis; Ernst Kris; Sigmund Freud; Caricature

DOI – <https://doi.org/10.6092/issn.2038-6184/4215>

Stefano Ferrari

Arte e psicoanalisi nella prospettiva di Gombrich*

Gli studi più importanti di Gombrich sulla psicologia della rappresentazione hanno in verità poco a che fare con la psicoanalisi, ma, come vedremo, egli seppe guardare alle teorie di Freud con grande acume e lucidità, favorendo in qualche misura, almeno in Italia, la diffusione di una psicologia dell'arte di impostazione psicoanalitica.¹

Ed è singolare che questo contributo venga proprio da uno storico dell'arte (seppure *sui generis*), quando invece la storia e la critica dell'arte sono sempre state, e sono

tuttora, (molto più che la storia e la critica letteraria), piuttosto chiuse nei confronti della psicoanalisi. Come è noto, la familiarità e la disponibilità di Gombrich nei confronti della psicoanalisi – tanto più evidente se pensiamo che egli sapeva essere anche molto severo nei suoi giudizi critici (si pensi alle recensioni sulla *Storia sociale dell'arte* di Hauser e *La psychologie de l'art* di Malraux) è legata alla sua amicizia e collaborazione con Ernst Kris, che, prima di diventare uno psicoanalista importante, era

stato un apprezzato storico dell'arte, funzionario presso il Kunsthistorisches Museum di Vienna.

Ma vediamo che cosa dice Gombrich sulla psicoanalisi. Partiamo dal suo testo del 1954, *Psicoanalisi e storia dell'arte*, frutto di una conferenza tenuta l'anno prima in onore di Ernest Jones. Esordisce con una netta, anche se garbata (sta parlando del resto davanti a un pubblico di psicoanalisti che lo avevano espressamente invitato), presa di distanza nei confronti della psicoanalisi applicata e del conseguente metodo psicobiografico, in quanto esso si occupa prevalentemente del “significato espressivo” delle opere, cioè dei loro contenuti, piuttosto che del “progresso storico dei modi di rappresentazione”.² Considerare l'opera alla stregua di un sogno è doppiamente inefficace, sia da un punto di vista psicoanalitico (manca il supporto fondamentale delle libere associazioni...) sia dal punto di vista della sua effettiva comprensione – a

meno che il solo e vero significato dell'opera, quello che la rende fruibile e condivisibile dal pubblico, sia proprio quel “significato privato, personale”³ che in tal modo la psicoanalisi può evidenziare. Segue, a titolo di esempio, un brillante excursus sulle possibili interpretazioni della *Colomba della pace* di Picasso: sarebbe evidentemente ingenuo voler considerare questa celebre immagine alla luce della biografia di Picasso – anche se suo padre effettivamente aveva avuto l'abitudine di dipingere dei piccioni... Se poi si volesse cercare il significato dell'opera solo nel simbolismo implicito nell'oggetto-colomba (per esempio, il simbolismo fallico), anche ammettendone la plausibilità, non farebbe differenza se il quadro fosse opera di “un qualsiasi artistucolo mestierante anziché di Picasso”. Insomma, dice Gombrich, “è evidente che i rapporti fra l'artista e il mondo – fra il significato privato di un'opera e quello pubblico – sono molto più complessi.”⁴

In ogni caso, le critiche che Gombrich muove alla psicoanalisi applicata, che io ho qui riassunto in modo molto sommario, sono davvero sostanziali, espresse senza arroganza, ma con grande lucidità e competenza, e chiunque si occupi di questa materia non può non tenerne conto. Ma oggi esse non costituiscono più una novità e possiamo in un certo senso darle per acquisite. Preferisco invece soffermarmi sulla prospettiva che egli suggerisce al fine di recuperare la lezione di Freud e della psicoanalisi agli studi sull'arte.

La principale novità e originalità del suo contributo in questa materia (che in termini teorici generali non è facilmente scindibile da quello di Kris) sta, se mai, nel recupero delle teorie di Freud sul motto di spirito e nella adesione al concetto di regressione controllata al servizio dell'Io, introdotto dalla cosiddetta Ego Psychology, a cui facevano riferimento Heinz Hartmann e lo stesso Kris – teoria che trova, a sua volta, nelle dinamiche del motto di

spirito una anticipazione e una articolata conferma. Il motto infatti, come giustamente nota Gombrich, si caratterizza per la sua capacità di sfruttare, attraverso l'immersione dell'Io nel processo primario, le potenzialità formali dell'inconscio, cogliendo immediatamente, per esempio, le opportunità espressive implicite nel codice linguistico. Il concetto di regressione controllata presuppone comunque che l'Io dell'artista (a differenza di quello del nevrotico) sia particolarmente ben strutturato e in grado quindi di tollerare questa immersione nell'inconscio, cioè nel processo primario, senza doverne pagare alcuno scotto in termini di equilibrio psichico. (Del resto, come si ricorderà, lo stesso Freud aveva parlato a proposito degli artisti di una sostanziale “flessibilità di rimozione” e tendenza alla sublimazione.)

D'altro canto, indipendentemente da Gombrich e da Kris, l'idea di un Io in grado di controllare il processo primario può essere messo anche in relazione al concetto freudiano-

no di *elaborazione secondaria*, un meccanismo onirico ascrivibile appunto al processo secondario. Ciò vuol dire che è presente anche all'interno del sogno una porzione dell'Io vigile che adempie ad una doppia forma di censura⁵: a livello formale, obbligando i contenuti inconsci ad adeguarsi, almeno in parte, alle regole di coerenza del pensiero cosciente e a livello di statuto psichico, negando la realtà effettiva del sogno: chi sogna – ricorda Freud – in verità sa sempre di sognare. Nelle mie ricerche su arte e riparazione ho, a mia volta, associato questo concetto sia con l'idea di una particolare plasticità dell'Io, in grado, per esempio di tollerare scissioni e sdoppiamenti (come si può notare in certi meccanismi di difesa, attivi sia nella scrittura sia nell'autoritratto) che al concetto di illusione estetica, a sua volta riconducibile al meccanismo di *Verleugnung*, descritto da Freud proprio in relazione alle problematiche della scissione dell'Io – che io preferisco considerare, più prudentemente, come una semplice

capacità di sdoppiamento.

In ogni caso la teoria della regressione controllata al servizio dell'Io viene utilizzata da Kris e Gombrich anche nel loro saggio del 1938 sulla caricatura, che, come è noto, costituisce l'omologo figurativo del Witz. Ma è significativo che in tale occasione questo meccanismo psichico venga riferito all'intera collettività e non tanto all'io individuale del singolo artista. Nella fattispecie questo concetto consente di dare una risposta a un importante quesito storico-artistico: per quale motivo, cioè, la caricatura fosse comparsa così tardi (intorno alla fine del Cinquecento) nella storia dell'arte. Suggestiva la loro spiegazione: “La conclusione che s'impone è la seguente: la caricatura è un giuoco col potere magico dell'immagine e perché questo giuoco risulti lecito e stabilmente accettato, occorre che la credenza nella reale efficacia dell'incantesimo sia fermamente controllata”.⁶ Prima di allora non ci sarebbero state, cioè, le condizioni storico-

culturali per poter accettare o, meglio, controllare la valenza eversiva insita nella magia dell'immagine. Essa era sentita ancora come troppo reale e dunque non era ancora possibile una forma di regressione controllata che consentisse alla caricatura di trasformarsi in arte. Tanto più in un contesto neo-platonico dove l'arte non era più solo "imitazione della natura" ma rivelazione dell'essenza delle cose, dove dunque, a maggior ragione, la caricatura veniva sentita come un ritratto più vero degli altri, in grado di rivelare, al di là di ogni maschera, la verità del personaggio rappresentato.⁷ Voglio far notare tuttavia che il fatto che la magia di immagine fosse (e sia tuttora) *controllata* non vuol dire che sia assente: al contrario proprio perché controllata essa può mantenersi viva e dunque agire a livello profondo, per esempio, anche nel caso del ritratto tradizionale. Da questo punto di vista la posizione di Gombrich è dunque ben differente da quella di David Freedberg che nel suo testo tende polemicamen-

te a negare la valenza magica del "potere delle immagini".

Vedremo meglio in seguito altre importanti implicazioni collegate a questo concetto di regressione controllata. Ma ora voglio soffermarmi su un'altra questione. Il riferimento al contesto teorico del motto di spirito ha infatti consentito a Gombrich di affrontare – e dal suo punto di vista di risolvere – un delicato e affascinante problema, quello del rapporto tra Freud e l'arte. Come è noto, egli mette innanzi tutto in evidenza la forte contraddizione tra un Freud salutato dalle avanguardie artistiche come un alleato, e un Freud che invece, sul piano personale, rivelava gusti estetici fortemente conservatori e che nei confronti del surrealismo e dell'espressionismo si lascia andare a giudizi molto pesanti, come emerge da alcune sue lettere che Gombrich cita ampiamente. Come è possibile questa contraddizione? Le resistenze di Freud nei confronti dell'arte contemporanea sono da addebitarsi

solo alla sua formazione culturale, così fortemente radicata nella *Bildung* classica, oppure anche la sua teoria psicoanalitica conduce alle stesse conclusioni e sancisce le stesse chiusure nei confronti dell'arte d'avanguardia? Come sappiamo, secondo Gombrich, non c'è alcuna contraddizione tra il Freud uomo e il Freud teorico e la formula del motto di spirito lo dimostra ampiamente. La lettura di Gombrich, oltre che molto accattivante, è sostanzialmente convincente, anche se non manca l'impressione di una certa unilaterale semplificazione. Il fatto è che anche Gombrich, per quanto abbia significativamente dilatato l'orizzonte di ciò che può rientrare nella categoria di arte (includendovi non solo surrealismo e ed espressionismo ma anche in qualche misura il cubismo), condivide in fondo le stesse resistenze di Freud: non ci può essere arte là dove venga superato un certo equilibrio tra materiale inconscio ed elaborazione preconsa. È

evidente che entrambi partono da un'idea forte e preconcetta di arte, imponendo una precisa opzione di poetica. Vale comunque la pena, a questo punto, sintetizzare quanto Gombrich fa essenzialmente dire a Freud: a) l'arte non è la semplice espressione di contenuti dell'inconscio; b) questi contenuti, se mai, possono venire espressi solo nella misura in cui possono essere adeguati a determinate forme espressive;⁸ c) quindi ciò che l'inconscio soprattutto determina è proprio la forma, in quanto il processo primario riesce a individuare tra mille possibili soluzioni quella linguisticamente (o, nel caso della caricatura figurativamente) più adeguata; d) ciò è possibile nella misura in cui l'Io dell'artista è in grado di controllare e dunque di servirsi del processo primario (secondo la formula della regressione controllata che abbiamo ricordato).

Mi sia consentita a questo punto una brevissima nota. C'è

una precisa contiguità tra il concetto originario, utilizzato da Freud a proposito dell'isteria, di *compiacenza somatica*, che permette appunto al sintomo di rivelarsi, e quello che possiamo definire la *compiacenza del codice*, a cui Freud si riferisce nel caso del motto di spirito e che Gombrich recupera nel suo saggio. Anche in questo caso abbiamo un intreccio tra *natura* e *cultura*, in cui l'una condiziona l'altra: si vede come, da un lato, la cultura segue le stesse vie della natura (compiacenza somatica); ma nello stesso tempo, si vede altresì che senza il controllo da parte dell'Io della storicità delle modalità di rappresentazione, la natura (in questo caso i contenuti del processo primario) non potrebbero trovare le soluzioni culturalmente consentite per la loro espressione. Questo intreccio è ulteriormente dimostrato dal fatto che il sintomo nevrotico e, più in generale, le diverse forme di espressione della malattia psichica (i diversi quadri nosologici) sono fortemente condizionati dai contesti cultura-

li: il sintomo isterico, per esempio, si manifestava in modi ben diversi nella dura realtà della Salpêtrière o nei salotti della Vienna di Freud; e in generale le manifestazioni del disagio psichico si modificano e si adeguano in relazione al quadro storico. Come dire che i molti dialetti parlati dall'inconscio, citati da Freud, segnalano non solo la plasticità funzionale dell'inconscio ma anche la sua storicità.

Vediamo ora più in dettaglio il saggio di Gombrich del 1954, *Psicoanalisi e storia dell'arte*, da cui siamo partiti. Al centro del saggio sta dunque l'affermazione della storicità e della relatività dei processi di rappresentazione. Questa attenzione alla relatività storica e culturale dei codici espressivi, soprattutto linguistici, come abbiamo ricordato, era presente anche nel testo di Freud sul motto di spirito. Dopo averne già trattato, insieme a Kris, a proposito della caricatura, che a sua volta non può prescindere

re dal contesto culturale e sociale, Gombrich in questo saggio la individua e la descrive soprattutto in relazione al problema degli stili dell'arte. Il fatto è che l'opera – scrive – acquista “significato [...] nell'ordine dell'istituzione che chiamiamo arte”,⁹ cioè a dire nell'ambito del “progresso storico dei modi di rappresentazione”,¹⁰ in cui si ha “un continuo estendersi e modificarsi di simboli”.¹¹ Qui sta chiaramente l'originalità e la specificità del contributo di Gombrich che intende storicizzare o, meglio, contestualizzare il discorso freudiano.

Gombrich segnala poi altri elementi storico-artistici che possono essere ricondotti a dinamiche di tipo metapsicologico: per esempio, il fatto che “il principio di piacere che favorisce la ripetizione, la tendenza a riconoscere piuttosto le somiglianze che le differenze” – quello che Freud, proprio nel motto di spirito – riconduce al piacere del “ritrovamento del già noto”¹² ottiene una conferma

“negli stereotipi rappresentazionali e ornamentali di molte culture primitive, come pure il principio di realtà, secondo cui l'ignoto si assimila al noto, tutte le infinite volte in cui la tradizione influisce sulla nostra percezione o espressione”.¹³ In altre parole, secondo Gombrich, il piacere antico della ripetizione caratterizzerebbe certe formule stereotipe del decorativismo, mentre il potere assimilatorio della Tradizione, riferibile al principio di realtà, tenderebbe a condizionare le modalità di rappresentazione e di percezione, riconducendole al principio del già noto, spingendo cioè l'artista (e con lui il fruitore) a servirsi di moduli stilistici già ampiamente collaudati.

Ed è proprio questa attenzione alla storia, alla evoluzione dei modi di rappresentazione ciò che distingue l'arte dal sogno: “Ecco, a mio avviso, come si spiega che l'arte ha una storia, ha degli stili – a differenza della percezione e dei sogni che non ne hanno”.¹⁴

Particolarmente interessante il fatto che Gombrich cerchi

poi di individuare il ruolo di questi condizionamenti storico-culturali anche per quanto riguarda le modalità di rappresentazione del corpo umano, che a sua volta potrà essere fisiognomicamente compreso solo nel rispetto e nella condivisione di determinate convenzioni stilistiche. Gombrich ritiene che la rappresentazione e la comprensione della figura umana sia condizionata innanzi tutto dalla propriocezione che ciascuno ha del suo corpo ed è significativo che a questo proposito citi esplicitamente le ricerche sull'*immagine corporea* di Paul Schilder, uno scienziato eclettico che ha intrecciato nei suoi studi psichiatria, psicoanalisi, neurologia e psicologia della percezione. Dato che tradizionalmente gli artisti sono uomini, questo spiegherebbe, secondo Gombrich, perché l'archetipo rappresentazionale del corpo sia sostanzialmente maschile, come si può vedere nella figura duecentesca di Eva nella cattedrale di Bamberg. Ma Gombrich sottolinea altresì come la rappresentazione del corpo de-

rivi da schemi e convenzioni che vengono via via fissati dalla tradizione e che si sviluppano solo al suo interno: per quanto riguarda l'arte occidentale, il Medioevo li ha derivati dall'arte classica, così che Botticelli nella *Venere* mostra di avere ancora uno schema di rappresentazione piuttosto incerto, mentre Raffaello nella figura di Galatea e Tiziano in quella di Europa dimostrano di averlo assimilato perfettamente. Ma questo vale anche a livello di ricezione: solo nella misura in cui l'osservatore condivide con l'artista i suoi schemi di rappresentazione sarà in grado di entrare in relazione con l'opera: "Fino a un certo punto, se vogliamo ricostruire le figure dipinte dobbiamo lavorare sulla base di indizi e nella nostra mente ripetere lo sforzo di fantasia dell'artista".¹⁵ È questa, come è noto, la teoria della "ri-creazione" che Kris ha derivato a sua volta dal Freud del motto di spirito, che prevede che vi sia un'omologia psichica e culturale tra creatore e fruitore.¹⁶ Se le modalità di rappresentazione sono complesse

occorre un fruitore altrettanto maturo e attrezzato: “È bene ricordare però – dice a proposito della Galatea di Raffaello – che un’immagine così complessa non solo è più difficile da dipingere, ma è anche più difficile da leggere che non una rappresentazione più primitiva, come quella del Botticelli. Fino ad un certo punto, se vogliamo ricostruire le figure dipinte dobbiamo lavorare sulla base di indizi e nella nostra mente ripetere lo sforzo di fantasia dell’artista”.¹⁷ È appunto, come dicevo, la teoria della ricreazione di Kris (che Gombrich cita espressamente qualche riga più sotto) considerata qui però in modo, come dire, più dettagliato e funzionale, anche alla luce – lo abbiamo ricordato – delle teorie di Schilder sul concetto di immagine corporea. In questo sta anche, credo, una delle differenze più significative rispetto alla psicologia della percezione di tipo gestaltico, in quanto Gombrich sottolinea come anche le leggi della percezione – o, meglio, i loro risultati – siano culturalmente e storicamente

condizionati e vadano considerati nell’ambito di determinate convenzioni rappresentazionali. Del resto, è questo un motivo ricorrente nei suoi studi, dove non si stanca di ricordare che anche nell’arte l’uomo tendenzialmente vede ciò che si aspetta di vedere.

Può essere interessante associare o riesaminare ancora una volta queste ultime indicazioni di Gombrich sulla teoria della fruizione come ri-creazione alla luce di quanto Freud suggerisce nel saggio sul motto di spirito.

Come abbiamo visto, in talune circostanze l’uomo mostra di avere una intrinseca capacità di ascoltare e sfruttare le prerogative dell’inconscio, per impadronirsi, per esempio, di certe potenzialità insite nel codice linguistico (nel caso del motto) oppure per analizzare e decifrare i movimenti e le caratteristiche espressive della figura umana, cogliendone immediatamente “il segreto fisiognomico” (come avviene nella comicità e nelle arti figurative).

Gombrich cita ripetutamente questa opportunità nel saggio del 1966, dove appunto usa il termine di “divinazioni” o “reazioni fisiognomiche”.¹⁸ Ne parla anche a proposito dell’atteggiamento di Freud nei confronti dell’arte, caratterizzato, secondo lui, dal bisogno di penetrare, proprio attraverso la fisiognomica, il “contenuto spirituale” delle opere, come emerge dalle lettere di Freud alla fidanzata e soprattutto come lo stesso Freud dimostra nella sua analisi del *Mosè* di Michelangelo. Ebbene, è possibile mettere in relazione anche questa prerogativa con il concetto di “regressione controllata al servizio dell’Io”, cioè con la capacità dell’artista di sfruttare la macchina dell’inconscio in relazione alla forma più che ai contenuti. Non a caso, Freud descrive questa stessa capacità di “divinazione fisiognomica”, per servirci ancora del termine usato da Gombrich, a proposito di ciò che Freud stesso definisce *mimica rappresentativa*. Anzi in questa occasione la “reazione fisiognomica” dello spettatore viene

come analizzata e scomposta nelle sue minime giunture. Gombrich non fa menzione di questo concetto freudiano, ma ritengo che esso possa facilmente essere messo in relazione con il suo discorso sulle modalità di rappresentazione e di fruizione. Tanto più che è lo stesso Freud che lo considera “un argomento importante” e che afferma esplicitamente “che potrebbe essere altrettanto utile seguire la mimica rappresentativa in altri settori dell’estetica quanto lo è qui per giungere a capire il comico”.¹⁹

Vediamo intanto di cosa si tratta attraverso questa lunga citazione:

Ma come arriviamo a ridere, quando abbiamo riconosciuto come eccessivi e incongrui i movimenti di un altro? Mediante il confronto, io credo, tra il movimento osservato nell’altro e quello che, al posto suo, noi avremmo eseguito. I due termini del confronto devono

naturalmente essere giudicati con lo stesso metro, e questo metro è il mio dispendio di innervazione, congiunto sia in un caso che nell'altro con la rappresentazione che faccio a me stesso del movimento. [...]

È certo che un simile impulso all'imitazione accompagna la percezione dei movimenti. In realtà però non compio l'imitazione, così come non sillabo anche se ho imparato a leggere sillabando. Invece di imitare il movimento con i miei muscoli, me lo rappresento per mezzo delle tracce mnestiche lasciate in me dai dispendi per movimenti analoghi. [...]

Qui è la fisiologia a indicarci la strada, insegnandoci che anche durante l'atto del rappresentare decorrono verso i muscoli innervazioni, che corrispondono bensì soltanto a un dispendio limitato. Ma a questo punto è perfettamente plausibile supporre che questo dispendio di innervazione che accompagna il rappresentare venga impiegato per raffigurare il fattore quantitativo della rappresentazione, e che, quando viene rappre-

sentato un movimento cospicuo, sia maggiore di quando il movimento è piccolo. [...]

Ora l'osservazione ci mostra immediatamente che gli uomini sono abituati a esprimere il grande e il piccolo, presenti nei contenuti delle loro rappresentazioni, facendo uso di vario dispendio in una specie di *mimica rappresentativa*.²⁰

Le parole di Freud mi fanno pensare a quei “lettori del pensiero”, particolarmente in voga tra fine Ottocento e inizi Novecento, che riuscivano a cogliere i segreti delle persone attraverso la decifrazione dei cosiddetti movimenti minimi (il respiro, un battito delle ciglia o qualsiasi altro movimento involontario), grazie, cioè, a una eccezionale capacità di intuizione e soprattutto di immedesimazione. Anche nel caso della *mimica rappresentativa* ci troviamo di fronte a un'identificazione empatica, che è al tempo stesso automatica e “controllata” in quanto poggia

su basi sia fisiologiche che psichiche. Fatto sta che grazie a questa empatia funzionale in grado di decifrare i minimi movimenti del corpo dell'altro, l'uomo è in grado di identificarsi con lui, vivendone quasi le stesse esperienze. Ma, ripeto, questa identificazione non è solo automatica, non è come la cosiddetta identificazione isterica in cui viene a mancare (sempre che sia proprio così) la distanza critica rispetto al personaggio. No, in questo caso la distanza critica esiste ed è proprio a essa che si deve l'effetto comico, in quanto in un brevissimo lasso di tempo l'uomo si identifica con l'altro e misura l'energia di innervazione da lui spesa, paragonandola a quella effettivamente necessaria. Non potrebbe esserci questa misurazione, questo calcolo senza una distanza, una mediazione tra l'Io che osserva e l'io che è osservato. Anche in questo caso si ha dunque una "regressione controllata al servizio dell'Io", o, se vogliamo, una "identificazione controllata". È evidente che nella fruizione artistica delle opere figura-

tive avviene qualcosa di simile. Ma data la problematica storicità dei processi di rappresentazione messa ripetutamente in evidenza da Gombrich e da tutta la scuola di Warburg, anche i fruitori devono condividere con l'autore gli stessi moduli e le stesse formule espressive, come avviene del resto nel caso del motto di spirito.

La teoria della mimica rappresentativa, che per certi versi ha le sue radici nel sogno freudiano del *Progetto di una psicologia scientifica*, pare trovare oggi una sorta di rinnovata conferma nella scoperta, anche troppo celebrata, dei famosi neuroni specchio. Essa sembra infatti fornire quasi una "fotografia" di questa innata capacità dell'uomo di entrare in relazione con l'altro. In questo caso riguarda il fruitore d'arte, ma la stessa cosa avviene in maniera ancora più netta nel caso dell'artista, che deve entrare in sintonia con la realtà dell'altro – per esempio, nel ritratto. Si tratta dunque di un'*identificazione funzio-*

nale – come abbiamo detto, funzionale e controllata al tempo stesso. Ma proprio in quanto mediata dall’Io, essa non è dunque solo un mero fatto fisiologico ma qualcosa di psichicamente e culturalmente più complesso, che difficilmente potrà essere misurato e valutato solo in termini neurologici. O almeno, perché i neuroni dello spettatore possano attivarsi mediante una risposta speculare rispetto a quelli dell’artista occorre, come ci ha insegnato Freud, che artista e fruitore condividano la stessa costellazione psichica, o detta con termini più vicini a Gombrich, che essi siano accomunati dalle stesse modalità di rappresentazione e dalle stesse convenzioni stilistiche. Questo rilievo vale naturalmente anche per altre tentazioni, ugualmente riduzionistiche, riconducibili all’ambito della cosiddetta neuroestetica.

Ma torniamo ora al saggio del 1954. Un altro esempio di come la cultura e dunque la storia, la tradizione influ-

scano e condizionino la percezione riguarda il tema del gusto e in particolare “la natura compensatrice dell’appagamento estetico”.²¹ Con questa formula Gombrich non intende riferirsi al concetto freudiano dell’arte come appagamento sostitutivo del desiderio che, come è noto, riguarda i contenuti dell’opera. Vuol dire invece che per poter godere di un piacere, che egli definisce “regressivo’ nel senso psicoanalitico della parola,” occorre che vi sia una compensazione a livello estetico formale. Per esempio, il piacere erotico legato alla rappresentazione della nudità non deve essere troppo scoperto, troppo esplicito, ma deve essere mediato e, come dire, complicato dalla forma estetica. E cita l’esempio della *Nascita di Venere* di Bouguereau, in cui “l’erotismo del quadro è tutto in superficie – non è compensato da una nostra partecipazione allo sforzo compiuto dall’artista con la sua fantasia. La lettura dell’immagine è di una desolante facilità, e ci urta come una presa per il bavero”.²² E a questo

punto Gombrich introduce la “metafora sinestetica” di un “eccesso di appagamento orale”, sottolineando così “l’importanza dell’appagamento orale quale modello genetico per i piaceri estetici”.²³ Questa concezione “genetica” e “sinestetica” del piacere dell’arte ha un’indubbia efficacia e credo che non sarebbe dispiaciuta a Freud.

L’idea è insomma che “Tutto ciò che ci procura soddisfazioni troppo banali e puerili ci disgusta e ci invita alla regressione; poiché non ci sentiamo abbastanza sicuri per poter cedere”²⁴ – come dire che si tratta di un appagamento troppo a buon mercato, per il quale non ci è stato richiesto alcuno sforzo mentale. È in fondo una variante del concetto freudiano di “ingorgo psichico”²⁵ che, come è noto, aumentando il dispendio psichico per la comprensione del motto, una volta interpretato, ne accresce il piacere collegato alla scarica della tensione.

Ritroviamo la stessa dinamica nella proposta di esperimento che Gombrich ci suggerisce a proposito delle *Tre*

Grazie di Bonnencontre: se proviamo a mettere sopra quella rappresentazione, davvero troppo ‘trasparente’ e grossolana una lastra di vetro ondulato, il quadro ci sembrerà più accettabile: “occorre un maggior dispendio di attività da parte nostra per ricostruire l’immagine, e siamo quindi meno disgustati”.²⁶

Se questa concezione funzionale ed economica del piacere estetico è dunque molto vicina a Freud, si noterà che ancora una volta Gombrich tende, come dire, a riportare la psicoanalisi sul terreno della storia e della cultura. L’“ingorgo psichico” di cui parla qui Gombrich è infatti qualcosa che riguarda soprattutto le sovrastrutture estetiche: in altre parole, anche in questo caso la censura che presiede al processo artistico appartiene all’elaborazione secondaria ed è parte di un Io che controlla il processo primario.

Certamente, conclude Gombrich, queste categorie non sono sufficienti per decidere che cosa è arte e cosa non lo

è: “Ma penso che mentre il gusto può anche prestarsi all’analisi psicologica, l’arte forse no, forse non vi si presta”.²⁷ Del resto, anche Freud di fronte all’enigma dell’arte diceva che l’analisi deve deporre le armi.

C’è però un’ulteriore dimensione nel discorso di Gombrich relativo al suo modo di guardare alla psicoanalisi di Freud che vorrei segnalare alla fine del mio intervento. Abbiamo visto che anche Gombrich, sulla scorta di Freud e di Kris, mostra una particolare attenzione agli aspetti funzionali ed economici dei meccanismi di identificazione e ricreazione che presiedono alla fruizione artistica. Ebbene, questi meccanismi sono altresì accompagnati da un significativo importo di piacere, che appunto Freud nel saggio sul motto di spirito definisce *funzionale* e che riguarda in generale il libero gioco dei processi psichici, il piacere che deriva dal percepire il funzionamento della macchina mentale. Freud parla espressamente del “bis-

gno dell’uomo di ricavare piacere dai suoi processi mentali”²⁸ e Kris a sua volta ricorda che “gli spostamenti dell’energia psichica che l’opera d’arte provoca o facilita sono [...] piacevoli in se stessi”.²⁹

Accanto al piacere regressivo che recupera la libera attività del bambino quando ama sperimentare le proprie potenzialità psichiche giocando con i pensieri e le parole, che caratterizza i processi arguti e può essere facilmente ricondotto alle dinamiche letterarie, c’è forse anche un piacere altrettanto regressivo legato al giocare con le immagini, per esempio nei processi di decifrazione fisiognomica di cui abbiamo parlato. Da questo punto di vista, la stessa mimica rappresentativa, oltre al piacere economico che risulta dalla differenza di dispendio psichico tra il soggetto che osserva e l’oggetto osservato e che si traduce nel riso comico, recherebbe in sé una certa percentuale di piacere funzionale, legato al processo stesso di immedesimazione. E proprio Gombrich, come abbiamo visto,

ha proposto una sorta di genesi orale del piacere che verrebbe aumentato dall'ingorgo psichico provocato da una qualche forma di opacità che rende più complicata e meno ingenua la fruizione. Possiamo inoltre immaginare, per quanto riguarda le arti figurative, che vi sia un'ulteriore fonte di piacere nel lasciarsi andare, seppure protetti dalla regressione controllata, alla magia dell'immagine che, proprio grazie a questa protezione preventiva, consente di accedere a radici pulsionali più profonde. Già Freud infatti aveva notato che il piacere funzionale è tanto più intenso quanto più è riconducibile a dimensioni antiche. Ma anche in questo caso la lettura prevalentemente economica di Freud viene da Gombrich significativamente spostata su una lettura di tipo culturale. Come abbiamo visto, l'ingorgo psichico, l'aumento di tensione che accresce il piacere non è tanto di origine pulsionale quanto culturale: è l'elemento culturale che, oltre a condizionare e a relativizzare i processi di fruizione, li

rende anche economicamente più soddisfacenti. Natura e cultura si condizionano reciprocamente e funzionano secondo il "principio dell'ausilio o dell'esaltazione estetici" proposto da Fechner, dove l'uno aumenta l'altro. Questo principio, come è noto, viene proposto da Freud sia nel *Motto di spirito* che nel *Poeta e la fantasia* a proposito della dialettica tra piacere preliminare (legato alla forma) e piacere finale (legato ai contenuti), dove il riferimento alla sessualità, seppure una sessualità di tipo pregenitale e dunque molto meno finalizzata e più vicina a una dimensione funzionale, dà naturalmente ulteriore spessore e sostanza al piacere dell'arte. Ma alla luce di quanto Gombrich sottolinea, sono soprattutto i condizionamenti storico-culturali a rendere accessibili e fruibili anche queste fonti di piacere.

STEFANO FERRARI – Docente di Psicologia dell'arte presso l'Università di Bologna, è direttore responsabile della Rivista "PsicoArt", vicepresidente della International Association for Art and Psychology e direttore della Scuola di Specializzazione in Beni Storico-Artistici dell'Università di Bologna. Tra le sue pubblicazioni si ricordano: *Scrittura come riparazione*, Laterza, Bari-Roma 1994; *La psicologia del ritratto nell'arte e nella letteratura*, Laterza, Bari-Roma 1998; *Lo specchio dell'Io. Autoritratto e psicologia*, Laterza, Bari-Roma 2002; (a cura di) *Il corpo adolescente. Percorsi interdisciplinari tra arte e psicologia*, Clueb Bologna 2007; (e C. Tartarini, a cura di), *AutoFocus. L'autoritratto fotografico tra arte e psicologia*, Clueb, Bologna 2010; *Nuovi lineamenti di una psicologia dell'arte. A partire da Freud*, Clueb, Bologna 2012.

NOTE

* La versione italiana di questo testo è inedita.

¹ D'altra parte il testo di Einaudi che raccoglie i tre saggi più significativi sulla psicoanalisi (*Freud e la psicologia dell'arte*) è del 1967, lo stesso anno in cui uscirono, sempre per Einaudi, le fondamentali *Ricerche psicoanalitiche sull'arte* di Ernst Kris. È solo in quegli anni che gli studi su arte, letteratura e psicoanalisi cominciarono ad avere una certa diffusione in Italia. La prima edizione del libro di Michel David, *La psicoanalisi nella cultura italiana* è solo del 1966, come anche il primo volume di Boringhieri delle *Opere* di Freud curate da Cesare Musatti. Dunque il contributo di Gombrich è, almeno per l'Italia, molto tempestivo.

² E. Gombrich, *Psicoanalisi e storia dell'arte*, in Id, *Freud e la psicologia dell'arte*, trad. it. Einaudi, Torino 1967, p. 44.

³ Ivi, p. 45.

⁴ Ivi, pp. 47-48.

⁵ Naturalmente nel sogno è attiva anche (e, direi, soprattutto) la cosiddetta *censura onirica* (riconcucibile al Super-io) che impedisce ai contenuti inconsci di accedere in modo diretto alla coscienza.

⁶ E. Kris (in collaborazione con E.H. Gombrich), *I principi della caricatura*, in Id, *Ricerche psicoanalitiche sull'arte*, trad. it. Einaudi, Torino 1967, p. 198.

⁷ La caricatura è in grado di “rivelare l'uomo vero dietro la maschera della boria, manifestarne l'essenziale' piccolezza e deformità” (Ivi, p.186).

⁸ “Solo le idee inconscie che possono essere adeguate alla realtà delle strutture formali divengono comunicabili e il loro valore per gli altri sta per lo meno altrettanto nella struttura formale quanto nell'idea stessa. Il codice genera il messaggio” (E. H. Gombrich, *Freud e l'arte* in Id, *Freud e la psicologia dell'arte*, cit. p. 29).

⁹ E.H. Gombrich, *Psicoanalisi e storia dell'arte*, cit., p. 49.

¹⁰ Ivi, p. 44.

¹¹ Ivi, p. 49.

¹² S. Freud, *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*, trad. it. in *Opere*, V, Boringhieri, Torino 1972, p. 108.

¹³ E.H. Gombrich, *Psicoanalisi e storia dell'arte*, cit., pp. 49-50.

¹⁴ Ivi, p. 50.

¹⁵ Ivi, p. 52.

¹⁶ “Ogni motto richiede quindi un proprio pubblico, e ridere degli stessi motti è prova di una vasta concordanza psichica” (S. Freud, *Il motto di spirito*, cit. p. 135).

¹⁷ E. H. Gombrich, *Psicoanalisi e storia dell'arte*, cit. p. 52.

¹⁸ E. H. Gombrich, *Freud e l'arte*, in Id. *Freud e la psicologia dell'arte*, cit. p. 21.

¹⁹ S. Freud, *Il motto di spirito*, cit. p. 172.

²⁰ Ivi, pp. 170-71.

²¹ E. H. Gombrich, *Psicoanalisi e storia dell'arte*, cit., p. 55.

²² Ivi, p. 56.

²³ Ivi, p. 59.

²⁴ Ivi, p. 60.

²⁵ S. Freud, *Il motto di spirito*, cit. p.

²⁶ E. H. Gombrich, *Psicoanalisi e storia dell'arte*, p. 62.

²⁷ Ivi, p. 68.

²⁸ S. Freud, *Il motto di spirito*, cit., p.111.

²⁹ E. Kris, *Ricerche psicoanalitiche sull'arte*, cit. p. 57.